عمود الشعر

إرهاصات النصية العربية

أحمد بهى الدين

قرب منتصف القرن الخامس الهجرى تمكن عالم عربى هو أبو على المرزوقى من بلورة أسس عمود الشعر عند العرب بطريقة منهجية لافتة للنظر، وذلك فى مقدمة قصيرة وموجزة وضعها مدخلا لشرح ديوان حماسة أبى تمام(1). ورغم قصر هذه المقدمة ووجازتها فقد أشار بعض النقاد المحدثين إلى أنها تمثل "خلاصة نظرية صاغها الكاتب من الأعمال النقدية السابقة عليه فى القرنين الثالث والرابع إلى القرن الخامس"(2). الأمر الذى يجعلنا نقول باطمئنان نسبى إن المرزوقى تمكن فى مقدمته من تأطير خبرات النقاد العرب السابقين عليه عبر عمليات من الاستقراء والاستنباط مكنته- وفق إشارة الغذامى- من "صياغة نهائية لمفهوم العمودية" التى قام عليها الشعر العربى فى العصر الوسيط. وتكشف مقدمة المرزوقى عن مقدرته على تمثل الأفكار اللغوية والبلاغية والنقدية العربية السابقة عليه وإنشائها وفق معطيات قرن جديد له سماته الثقافية وسياقاته التاريخية المائزة له.

ويسعى هذا المقال نحو قراءة متأنية لمقدمة المرزوقى انطلاقا من فرضية ترى أن هذه المقدمة تمثل تحولا فى الكتابة النقدية العربية يرقى إلى أن يكون إرهاصا بـ"علم نص" عربى. أضف إلى هذا أن المرزوقى يكاد يمثل حلقة وسطى بين السابقين عليه من أمثال الجاحظ (٢٥٥هـ) وابن قتيبة (٢٧٦هـ) وابن طباطبا(٣٢٢هـ) وقدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) والآمدى (٣٧٠هـ) والقاضى الجرجانى (٣٧٠هـ)، واللاحقين عليه من أمثال عبد القاهر الجرجانى (٤٧١هـ) وحازم القرطاجنى(٦٨٤هـ) وغيرهما.

وحقيقة الأمر أن المرزوقى لم ينسب لنفسه حق اختراع مصطلح "عمود الشعر"؛ فهو يذكر أن المصطلح كان معروفا عند العرب نقادا وشعراء(3). الأمر الذى يعنى أن العرب على اختلاف تناولاتهم لـ"الشعر" إبداعا ونقدا كانوا على دراية بأصول الصنعة التى أنتجت القصيدة الشعرية- (النص الشعرى)- فى صورتها العمودية التى تجلت فى معايير وآليات تكوينية شكلية ومضمونية أوضحها المرزوقى، على نحو ما سنبين لاحقا.

لقد أشار المرزوقى إلى أن عمود الشعر هو مقومات تبنى عليها القصيدة التى تحظى بإجماع أدبى ونقدى، وفى هذا السياق نفسه أو قريب منه

يقول المرزوقى بعد أن أوضح المعايير النظرية السبعة لعمود الشعر: "فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفلق المعظم. والمحسن المقدم. ومن لم يجمعها كلها فبقدر سُهْمَتِه منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نهجه"(٤). ولعل مثل هذه التأكيدات عند المرزوقى وغيره تجعلنا نتساءل عن القيمة الثقافية لكلمة "عمود" عند العرب، ويفرض علينا هذا التساؤل ضرورة استكشاف كلمة "عمود" معجميا من أجل الوقوف على مجالاتها الدلالية ذات القيمة، قبل أن نتطرق إلى قراءة مقدمة المرزوقى.

المجال الدلالى لكلمة "عمود"

كلمة "عمود" مشتقة من الجذر "عمد". ومنه جاء عَمْد وعمود وعماد. فالعمد يعنى القصد وهو : "ضد الخطأ فى القتل وسائر الجناية"(٥). أما العمود والعماد فقد ذهبت المعاجم إلى أنهما يحملان دلالات الإقامة والبناء والتشييد، فـ"العماد: الأبنية الرفيعة قال تعالى "إرم ذات العماد" قيل معناه أى ذات الطول، وعمدت الشىء أى أقمته بعماد يعتمد عليه. وعمد الحائط يعمده عمدًا: دعمه، والعمود الذى تحامل الثقل عليه من فوق السقف بالأساطين المنصوبة"(٦). ثمة دلالة أخرى لافتة وهى المركز والأساس فـ"عمود الأذن: قوام الأذن، وعمود اللسان: وسطه طولا وعمود القلب كذلك، وعمود الأمر: قوامه الذى لا يستقيم إلا به"(٧). وتقود هذه الدلالات المعجمية إلى فهم طرائق صياغة المصطلح فى التراث النقدى. فالدلالات المعجمية تنتقل مع الكلمة لتؤسس اصطلاحا يستلهم فاعليته منها فلا ينفصل البتة عنها ولا يبقى أسيرًا لها، فدلالات "عمود" تستلهم من الثقافة العربية وتتصل بمفرداتها الحياتية، إذ "لا يمكن أن يشرح المصطلح شرحا كافيا إذا تجاهلنا هذه الثقافة وأهدافها ومخاوفها. المصطلح النقدى يركز ثقافة واسعة فى بؤرة"(٨)، وإذا كان العمود هو أساس البيت، وهذا أمر طبيعى مستمد من البيئة العربية حيث كانت معظم البيوت خياما يكون أساسها العمود الذى يقام وسطها لتربط به كل الأعمدة الفرعية والجانبية، التى يُشد قماش الخيمة عليه، إذن فإن هذا العمود هو الأساس، عليه يقام البناء وإن تَهَدَّمَ هُدِمَ البناء. وهذا تصور مستقر بالضرورة فى القريحة العربية فراحت تبلوره فى حقولها المعرفية، فالشعر هو عمود الإبداع العربى، علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه، وهذا أمر ليس موضع خلاف وجدل، وفى صدر الدعوة استخدم النبى- صلى الله عليه وسلم- لفظة "عمود" مخاطبا معاذ بن جبل قائلا: "ألا أخبرك برأس الأمر وعموده وذروة سنامه؟ قلت: بلى يا رسول الله، قال: رأسُ الأمر الإسلامُ، وعمودُه الصلاةُ، وذروةُ سنامه الجهادُ"(٩). وفى حقل الشعر ذكره الآمدى فى موازنته على لسان البحترى حين سئل عن أبى تمام فقال: "كان أغوص على المعانى منى، وأنا أقْوَم بعمود الشعر". وفى موضع آخر صنف الآمدى البحترى بأنه "أعرابى الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف"(١٠). هذا كله يشى بأن المصطلح فى سيرورة دائبة امتاحت ثراءها من مجالها الدلالى فى البدء حتى توطن المصطلح فى حقل الإبداع.

حتى إذا نال المصطلح "عمود" مشروعيته، نجد أنفسنا أمام تصور يضاف إلى المجال الدلالى، وهو إسهام المصطلح فى التصور الشكلانى للقصيدة العربية الكلاسيكية فنراها تبدو-حال تدوينها- فى الدواوين أعمدة سامقة، وكل عمود يتكون من أبيات تشكل الوحدات التى تتراص فوق بعضها لتكون قصيدة. فإذا نظرنا إلى معلقة امرئ القيس التى تمثل الشكل الأقدم- على سبيل المثال- للقصيدة العربية بعد استوائها، نجدها تقف أمامنا بهذا الشكل الهندسى:

بيت: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل
بيت: فتُوضَح فالمقراة لم يَعْفُ رسمها
لما نسجتها من جنوب وشَمْأل
بيت: ترى بَعَرَ الآرام فى عَرَصَاتها
وقيعانها كأنها حَبُّ فُلْفل
بيت:كأنى غداة البين يوم تحمَّلوا
لدى سَمُرات الحى ناقفُ حنظل
بيت: وقوفًا بها صحبى علىَّ مطيَّهُمْ
يقولون لا تَهْلك أسى وتَجَمل(١١)

فالقصيدة تتأسس على عمود ذى ساقين كما هو ظاهر أمامنا، أو عمود واحد ذى ساق واحدة كما هو الحال فى الأراجيز، أو تتوسل بالشطر الشعرى، وفيها يكون الشطر سطرا مستقلا، وهذا يجعل القصيدة عمودا واحدا ذا ساق واحدة، وهو ما يسميه علماء العروض "البيت المدور" الذى يتصل صدره بعجزه فى كلمة واحدة، وذلك نحو قصيدة الأعشى التى أولها: "ما بكاء الكبير بالأطلال"(١٢). وقد عدها بعض العلماء معلقته، وهى من بحر الخفيف:

مـا بُـكـاءُ الـكـبـيـر بـالأطْلال
وسـؤالـى فـهـلْ تَـرُدُّ سـؤالى
دمْـنَـةٌ قَـفْـرَةٌ تَـعـاوَرَهـا الـصَّـيْفُ
بـريـحَـيْنِ منْ صَـبـا وشَـمـال
لاتَ هَـنَّـا ذِكْـرَى جُـبَـيْـرَةَ أو مَنْ
جـاء مـنـهـا بـطـائف الأهْـوال
حَلَّ أهْـلى بَـطْنَ الـغَـمـيس فَـبـا
دَوْلَى وَحَـلَّتْ عُـلْـويَّـةً بـالـسَّخـال
تَـرْتَـعِى الـسَّفْحَ فـالـكَـثِيب فَـذَاقـار
فـرَوْضَ الـقَـطـا فـذاتَ الـرِّئـال.

وهذا الشكل البصرى القائم على هيئة "عمود" الذى تتشكل على هيئته القصيدة العربية، يحيل إلى تعريف ابن منظور للعمود الذى يرتبط بمكونات البيئة العربية ومفرداتها الثقافية، يقول ابن منظور: "العمود الخشبة التى يقام عليها البيت، وأعمد الشىء جعل تحته عمدا، والعمود الخشبة القائمة وسط الخباء، ويقال: كل خباء معمد، وقيل: كل خباء كان طويلا فى الأرض يضرب على أعمدة كثيرة، فيقال لأهله عليكم بأهل هذا العمود، ويقال:

وما أهْلُ العمودِ لنا بأهلِ
ولا النَّعمُ المُسَامُ لنا بمالِ

وأما قوله تعالى "خلق السموات بغير عمد ترونها"، قال الزجاج: قرئت فى عُمُدٍ"، وهو جمع عماد وعَمَد، وعمود الأمر قوامه الذى لا يستقيم إلا به"(١٣).

وهذا يدفع إلى القول بأن القصيدة العمودية تبنى من وحدات صغرى (الأشطر) فصغيرة (الأبيات) مكونة القصائد التى بدورها تبنى وحدات كبرى (الديوان)، والتشكل البنائى هذا يسهم- ولو قليلا- فى رصد المقومات المفهوماتية (نقدية وبلاغية) التى تحويها القصيدة العمودية، بل وفهمها أيضا، ذلك أن المجال الدلالى للعمود وارتباطه بالشعر يلعب دورا مهما فى تشكيل المصطلح نقديا ويؤكد أن اختياره لم يكن خبط عشواء إنما كان وفق تأمل دقيق للشعر وطبيعته النوعية ومكانته السامقة فى الحياة العربية.

مقومات عمود الشعر عند المرزوقى

يفند المرزوقى مقومات عمود الشعر قائلا:
"إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة فى الوصف- ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات- والمقاربة فى التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير لذيذ من الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما فهذه سبعة أبواب هى عمود الشعر"(١٤).

وقبل شرح هذه المقومات وإيضاح أبعادها المختلفة تجدر الإشارة إلى أن المرزوقى وضع لكل باب من أبواب عمود الشعر "معيارا" يقاس به.

ولنتأمل لفظة "العيار" وهى المتداولة فى كتب النقد أكثر من "المعيار": ذلك أنها تستخدم كثيرا فى قياس المعادن النفيسة نحو الذهب والفضة وما علاها من الجواهر فى دلالة بارزة على قيمة الإبداع الأدبى عند العرب أو فى ثقافة العرب، ومن ثم ليس غريبا أن يشبه الجاحظ الشاعر بصانع الجوهر أو الصائغ (لاحظ تقارب الدلالة بين: الصياغة الأدبية، وصياغة الجواهر)، كما أن ابن طباطبا قد وضع عنوانا لكتابه النقدى الشهير **عيار الشعر** دالا فى هذا السياق، وقد استخدم المرزوقى الكلمة نفسها لبيان بنود عمود الشعر وشرحها حين كان يقول: وعيار كذا.. كذا. هذه هى الخلفية الثقافية لمصطلح "التعيير". والتعيير يحتاج إلى جهد حتى يصل إلى الدقة المتغياة. فكل معيار سيكون أساسا لقياس كل مقوم؛ لذا لم يكن محض مصادفة أن يبدأ المرزوقى الحديث عن العمود بالفعل المضارع "يحاولون"، حيث يقول: "إنهم كانوا يحاولون". ولا يقف هذا الفعل أمام شرف المعنى وصحته، وإنما يتعداه إلى كل مقومات عمود الشعر "يحاولون شرف المعنى وصحته، يحاولون جزالة اللفظ واستقامته... إلخ". وفعل المحاولة يحمل بين ثناياه المجاهدة وتقصى غاية الأمر، فى محاكاة أصول الصنعة التى أقرها ورسم طريقها الشعراء المفلقون حتى أضحى إنتاجهم مختبرا تقاس عليه اللغة وتستنبط منه الأصول والأحكام، ولم يكن اتباع تلك الأصول اتباعا مطلقا أو أن الحافر يقع على الحافر، ففعل المحاولة لا ينتج نصا مطابقا لما سبقه، وإلا انتفت القيمة الإبداعية، التى ترتكز دوما على "الخلق على غير مثال سبق"، وإنما لكل صنعة أصول قارة أمام ناظرى أصحاب الصنعة.

أما مقومات عمود الشعر السبعة فهى:

المقوم الأول: شرف المعنى وصحته

المعنى الذى يرومه المرزوقى هنا هو القصدية، التى ينتوى الشاعر إنشاء قصيدته حولها، إنه الفكرة حال اكتمالها فى ذهن الشاعر، فيشرع فى تخير الألفاظ التى تكون أبنية وصورا دالة على قصديته، وليس هذا القول توجها جديدا، أو تحليلا ينافى تصور النقد العربى القديم للمعنى، فقد سبق أن قال به الجاحظ صاحب مقولة مؤسسة فى التراث النقدى العربى وهى "المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها الأعجمى والعربى، والبدوى والقروى [المدنى]، وإنما الشأن فى إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفى صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"(١٥).

وهذا يعنى أولا: أن معنى القصدية كان متداولا فى التراث النقدى، وثانيا: أن المرزوقى أفاد من الجاحظ فى صياغته مقومات عمود الشعر، كما أن هذه المقولة النقدية تأسست عليها آراء نقدية تليها، إذ بيّن الجاحظ أن الأغراض والمقاصد التى يتغيا الشاعر نظم القصيدة فيها مطروحة أمام العموم، وهذه القصديات ليست بعيدة عن الأذهان، مستغربة، لكن الشاعر هو المتفرد فى تخير قوالب لفظية وطرائق صياغية حددها الجاحظ بدقة وهى:

- مقدرة الشاعر على إقامة الوزن.
- تخير الألفاظ.
- انسياب وسهولة التراكيب.
- كثرة الماء "داخل النص الشعرى".
- صحة الطبع.
- جودة السبك.

والمعانى تتجسد فى الأذهان معنويا، أما الألفاظ فهى التجسيد المادى، هى الحضور الفعلى، فقد ذهب أبو هلال العسكرى إلى أن "المعانى تحل من الكلام محل الأبدان، والألفاظ تجرى معها مجرى الكسوة"(١٦).

وعن علاقة الجسد والروح يرى ابن رشيق أن "اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا

للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل، وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح، وكذلك إنْ ضعف المعنى، واختل بعضه كان اللفظ من ذلك أوفر حظا كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلا من وجهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب، فإن اختل المعنى كله وفسد بقى اللفظ مواتا لا فائدة منه، وإن كان حسن الطلاوة فى السمع، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شىء فى رأى العين، إلا أنه لا ينتفع به، ولا يفيد فائدة، وكذلك إن اختلَّ اللفظ جملة، وتلاشى لم يصح له معنى، لأنا لا نجد روحا فى غير جسم البتة"(١٧).

وقد اجتهد امرؤ القيس فى تخير جزل الألفاظ لمعانيه، ومهر فى صياغة تلك الألفاظ منتجا تراكيب لم ينتجها غيره من سابقيه ولاحقيه، وقد ذكر الآمدى أن امرأ القيس تقدم على سائر الشعراء لأن شعره حوى "من دقيق المعانى، وبديع الوصف ولطيف التشبيه، وبديع الحكمة فوق ما فى أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام، حتى إنه لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من أن تشتمل من ذلك على نوع واحد أو أنواع، ولولا لطيف المعانى واجتهاد امرئ القيس فيها، وإقباله عليها لما تقدم على غيره، ولكان كسائر الشعراء من أهل زمانه: إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم، ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم"(١٨). وتؤكد هذه المقولة أن اللفظ يشاكل المعنى الذى سبقه ذهنيا فى المقام والمنزلة، إذ كيف يمكن للفظ أن يشاكل معنى تأخر عنه؟! وإلا لما كانت مقولة "مشاكلة المعنى للفظ" سائدة بين النقاد، وهذا ما أعرب الجاحظ فى **البيان والتبيين** بقوله: "وكان اللفظ مقسوما على رتب المعانى، قد جعل الأخص للأخص، والأخس للأخس، فهو البرىء من العيب"(١٩). فالألفاظ تُنْتَقَى لتشكل صنوف المعانى، فاللفظ القوى يشاكل المعنى الحميد، والألفاظ الخسيسة تناسب المعانى الخسيسة.

من ثم لا غرو أن نجد المعانى عند عبد القاهر الجرجانى تشبّه بالأصباغ التى تكسى الرسوم والنقوش، أو الملامح التى تعلو الوجوه، ولعل هذا يعنى إلى حد كبير أن المعانى بجوار كونها نقطة بدء لتكوين النص فإنها الإطار النهائى الذى يُنظر إلى النص من خلاله؛ يقول عبد القاهر: "إنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تُعْمَلُ منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تَهَدَّى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسَجَ، إلى ضرب من التَّخَيُّر والتدبُّر فى أنْفُس الأصباغ، وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يَتَهدَّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورتُه أغرب، كذلك حال الشاعر، والشاعر فى توخيهما معانى النحو ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم"(٢٠).

وعيار المعنى عند المرزوقى هو "أن يعرض على العقل الصحيح، والفهم الثاقب، فإذا انعطف علينا جنبنا القبول والاصطفاء، مستأنسا بقرائنه، خرج وافيا، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته"(٢١). والعقل الصحيح والفهم الثاقب يأتيان فى مقابل الأذهان التى تتمكن من تصور وإدراك المعانى التى يكونها النص، أو كما قال حازم القرطاجنى واصفا المعانى بأنها: "الصور الحاصلة فى الأذهان عن الأشياء الموجودة فى الأعيان، فكل شىء له وجود خارج الذهن؛ فإنه إذ أدرك حصلت له صورة فى الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبَّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة كتلك الصورة الذهنية فى أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا احتيج إلى وضع رسم الخط تقيم فى الأفهام هيئات الألفاظ فتقوم بها فى الأذهان صور المعانى، فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها"(٢٢)، والشاعر الذى يمتلك عقلا صحيحا وفهما ثاقبا يتمكن من صوغ المعانى الشريفة،

والمتلقى الناقد منوط به هذا العيار، إذ ينبغى أن يكون متصفا بالعقل الصحيح والفهم الثاقب حتى يتمكن من الحكم باقتدار على المعانى والمقاصد النصية.

المقوم الثانى: جزالة اللفظ واستقامته

"جزالة اللفظ واستقامته" هى ثانى مقومات عمود الشعر عند المرزوقى، فالنص فى حقيقته مكون لغوى يتشكل من الألفاظ التى تضام فيما بينها لتعبر عن المعنى المراد، وهذا ظاهر فى تعريف قدامة للشعر بأنه "كلام موزون مقفى يدل على معنى"، فالكلام هو التشكيل اللغوى، وهو التراكيب والصياغة التى تخلقها الألفاظ.

وقد اقترنت صفة الجزالة باللفظ- غالبا- فى النقد العربى القديم، لكن ثمة ناقد متقدم كان ذا دقة منهجية لافتة هو ابن سلام الجمحى صاحب طبقات فحول الشعراء، ألحق الجزالة بالبيت، وذلك فى حديثه عن النابغة الذبيانى، عندما عده أحسن الشعراء "ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتا كأن شعره كلام ليس فيه تكلف"(٢٣).

ولعل ابن سلام بوصفه البيت بالجزالة يعد أدق منهجية؛ لأن اللفظ لا يكون جزلا فى ذاته، وإنما يكون جزلا فى التركيب؛ أى أن الجزالة تنتج من إمكانية اللفظ العطاء فى التراكيب المختلفة محافظا على صورته، وباعثا معنى جديدا، وقد حدد قدامة بن جعفر فى سمة اللفظ الجيد الذى ينبغى الالتفات إليه فى الإبداع أنه "يجب أن يكون سمحا، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة، وعيوبه أن يكون ملحونا وجاريا على غير سبيل الإعراب واللغة"(٢٤)، ولعل مقولة الجاحظ فى **البيان والتبيين**: "المعانى مطروحة فى الطريق...وإنما ... الشأن فى تخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء..." تشرح لنا مقصد قدامة، فقد نهل منها كما نهل الكثيرون غيره، والجاحظ نفسه رصد فى **الحيوان** تعريفا دالا للبلاغة منسوبا لعمرو بن عبيد الذى عرفها بقوله: "إنها تخير اللفظ فى حسن الإفهام"(٢٥). وقد لاقت صفة الجزالة مقترنة باللفظ قبولا، وتوطنت فى التربة النقدية العربية، وهذا واضح فى الجهود التراثية العربية التى تناولت سمات اللفظ الجيد المتغيا وجوده فى النصوص، على سبيل الاستشهاد نلفى صاحب **المثل السائر** يتحدث عن اللفظ بين القرآن والشعر فيقول: "قد جاءت لفظة فى آية وفى بيت، فجاءت فى القرآن جزلة متينة، وفى الشعر ركيكة ضعيفة، فأثر التركيب فى هذين الوصفين الضدين، فأما الآية فقوله تعالى: "إن ذلكم كان يؤذى النبى" [الأحزاب ٥٣] وأما البيت فقول أبى الطيب المتنبى:

تَلَذ له المروءة وهْىَ تُؤْذى
وَمَنْ يَعْشَقْ يَلَذَّ لَهُ الغَرَامُ (٢٦)

إذن لا يمكن أن يقال بأن اللفظ جزل متى كان منفردا، فالحكم بالجزالة لا يكون إلا وهو فى التركيب، ويكون التركيب متسقا مع المعنى والسياق. وقد نبه عبد القاهر الجرجانى لهذا بقوله: "إن العجب كل العجب ممن يجعل كل الفضيلة فى شىء هو إذا انفرد لم يجب به فضل البتة، ولم يدخل فى اعتداد بحال، وذلك لأنه لا يخفى على عاقل أنه لا يكون بسهولة الألفاظ وسلامتها مما يثقل على اللسان، اعتداد، حتى يكون قد ألف منها كلام. ثم كان ذلك صحيحا فى نظمه والغرض الذى أريد به، وأنه لو عمد عامد إلى ألفاظ من غير أن يراعى فيها معنى، ويؤلف منها كلاما، لم تر عاقلا يعد السهولة فيها فضيلة، لأن الألفاظ لا تراد لأنفسها، وإنما تراد لتجعل أدلة على المعانى، فإذا عدمت الذى تراد، أو اختل أمر فيها، لم يعتد بالأوصاف التى تكون فى أنفسها عليها وكانت السهولة وغير السهولة فيها واحدا"(٢٧). ومما سبق يعنّ لنا أن الصياغة هنا تتحول إلى جزلة مستمدة جزالتها هذه من الألفاظ التى كونتها. وقد أومأ إلى ذلك ابن هانئ الأندلسى حينما عرف الشعر بأنه "إذا ظهرت معانيه فى جزالة مبانيه، رمى عن منجنيق يؤثر فى النيق"(٢٨).

ولذا فإن الجزالة التى تتحقق فى الصياغة تومئ إلى شرف التركيب، الذى بينه عبد القاهر فى قوله بأنه "من البراعة والجزالة ما ينبئ عن شرف النظم"(٢٩). وقول المرزوقى بأن "اللفظة تستكرم بانفرادها"، أى أن اللفظ فى حالة الانفراد يكون خارج نطاق عمله، فلم تلحقه الركاكة أو الجزالة بعد، ويحكم عليه فى النظم والتركيب. ولذا فإن المرزوقى جعل اللفظ فى المرتبة الثانية بعد المعنى.

وعيار اللفظ لديه يخضع لثلاثة مقاييس هى: "الطبع، والرواية، والاستعمال"، وهى مقاييس تهتم بقياس جزالة اللفظ فى الصياغة، واستقامته فى التراكيب التى يشكلها، والذى يقوم بهذا الأمر هو "الطبع" القادر على تخير الألفاظ الجزلة؛ لأن الطبع لا يتكون لدى منتج النص إلا عبر الدربة. والطبع يمر بمراحل إعداد حتى يصل إلى مرحلة تتوفر لديه الألفاظ الجزلة دون جهد فى استدعائها، ويتلقاها الذوق دون إغراب، ولعل العلاقة بين "الطبع والذوق" جد وثيقة، فهما يتضافران معا للوقوف على الصياغة السليمة والنظم الشريف. والذوق- أيضا- نقديا موجود بالضروة لدى أصحاب الصنعة، إذ كان الشعراء قديما نقادا للشعر. ومن هنا فإن الطبع الذى تمرسوا عليه أفادهم فى الحكم على النص "معنى ولفظا وتركيبا"، وهذا يفضى إلى أن الأحكام الذوقية التى عرفها النقد العربى قديما لم تكن وليدة لحظتها. وإنما جاءت عبر جهد قاموا به حتى توفر لهم طبع سليم، قادر على إصدار أحكام نقدية مؤسسة، فالذوق لم يعن أبدا فطرة لم تعرف الممارسة والدربة والدرس؛ فلا يستطيع الشاعر أو الناقد- على حد سواء- أن يحكم على لفظ جزل دون دراية ووعى بأنه يحمل من الدلالات ما يمكنه من إنتاج المعنى الذى قصد إليه الشاعر، وأبلغ الأمثلة فى الدلالة على ذلك مروية النابغة مع حسان فى سوق عكاظ التى تنصب فى حقيقتها على الألفاظ وكيف أنتجت المعانى.

المقوم الثالث: الإصابة فى الوصف

تقع "الإصابة فى الوصف" ثالثة آليات عمود الشعر حسب ترتيبها عند المرزوقى، والعلاقة بين اللفظ والمعنى من ناحية والإصابة فى الوصف من ناحية أخرى جد وثيقة، فإصابة الوصف تحقيق للقصد، لما للوصف من أهمية فى تشكيل البناء النصى؛ ولذلك يُعرف قدامة الوصف بأنه: "إنما هو ذكر الشىء كما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعانى كان أحسنهم من أتى فى شعره بأكثر المعانى التى الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحسن بنعته"(٣٠). ويفيد كلام قدامة بأن الشاعر هنا يعمد إلى ما يختزنه من ألفاظ ليختار منها ما يعبر عن الأحوال والهيئات ليختار مرة ثانية ما ينتج المعانى التى يركب منها الموصوف ليحكيه بشعره ويمثله للحسن بنعته.

وقد اقترن الوصف عند المرزوقى بالإصابة، والإصابة فى الوصف هى وصوله إلى درجة عليا من البلاغة، فالآمدى فى موازنته قد عرف البلاغة بأنها "إصابة المعنى، وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف كافية، لا تبلغ الهَذَر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية"(٣١). كما أن "إصابة الوصف" عند الآمدى هى أحد أركان صنعة الشعر الأربعة، التى لا تقوم إلا بها؛ فنراه يقول بأن "صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود ولا تستحكم إلا بأربعة أشياء وهى: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص ولا زيادة"(٣٢)، فالإصابة هى موافقة النص الشعرى لأصول الصنعة القولية موافقة تامة.

ولعل هذا ما حدا بالمرزوقى أن يخرجها من إطارها العام عند النقاد وهو الاقتران بالغرض ليلحقها بالوصف، وذلك لأن: "الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره

واستقصائه، وهو مناسب للتشبيه مشتمل عليه، وليس به، لأنه كثيرا ما يأتى فى أضعافه"(٣٣).

وقد تلاقت لدى الآمدى صحة الوصف، بإصابة المعنى، بعمود الشعر، فإصابة الوصف عنده جاءت معنونة بـ"قرب التأتى"، فأصحاب العمود عند الآمدى، هم "الذين يعتمدون جودة السبك، وحسن التأليف، وقرب التأتى، وظهور المعانى وانكشافها"(٣٤). ويمكن أن يرقى الوصف إلى درجة عليا من درجات البلاغة فيصبح وصفا بليغا، أو كما سماه المرزوقى، الوصف المصيب، وهو "ما قلب السمع بصرا"(٣٥)، أى يكشف المعنى/القصد ويزيل إبهامه فى نفس المتلقى، حتى يغدو المعنى المجازى شاخصا أمام بصر المتلقى، وهذه الدرجة من درجات الوصف تتلاقى مع تعريف النص معجميا الذى هو كشف وإظهار، "يقال: قد وصف الثوب الجسم، إذا نَمَّ عليه ولم يستره، ومنه قول أشجع السلمى:

إذا وَصَفَتْ ما فَوْقَ مَجْرَى وشَاحِهَا
غلائلُها رَدَّتْ شَهَادَتَها الأزْرُ(٣٦).

وقد ذهب المرزوقى إلى أن عيار الإصابة فى الوصف هو "الذكاء وحسن التمييز فما وجداه صادقا فى العلوق، ممازجا فى اللصوق، يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه، فذاك سيمياء الإصابة فيه"(٣٧). والذكاء وحسن التمييز مهارتان تتوفران لدى صانع النص، فإذا تمتع بهاتين الصفتين استطاع- كما يرى المرزوقى- أن يضع يده ويلتقط من مخزونه ما يكسب صوره إصابة تحقق حَدَّ الوصف. ويتبع المرزوقى عيار الوصف بقوله "ويروى عن عمر رضى الله عنه أنه قال فى زهير، كان لا يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال، فتأمل هذا الكلام فإن تفسيره ما ذكرناه".

بعد تناوله للمقومات الثلاثة الأول لعمود الشعر يقف المرزوقى ليقرر أن المقومات الثلاثة تلك حال تحققها وفق عياراتها تجعل النص الشعرى مثلا سائرا كالذى صاغته العرب فى حكمها، فالمثل السائر عندهم هو الذى شاع وانتشر- **لسان العرب** مادة سار- وبيتا شاردا أى متفردا، ولذا يقال بيت شرود وقافَيَةٌ شَرُودٌ عائِرَةٌ سائِرَةٌ في البلاد تَشْرُدُ كمن يشرد البعير قال الشاعر:

شَرُودٌ إذا الرَّاؤُونَ حلُّوا عقالَها
مُحَجَّلَةٌ فيها كلامٌ مُحَجَّلُ.

فهذه المقومات تكسب النص قوة صياغية، وتعمل على تماسكه تماسك المثل، فلا يعتريه تحوير أو تبديل على الرغم من طبيعته التداولية، فالمرزوقى نفسه فى **شرح الفصيح** عرف المثل بأنه: "جملة من القول مقتضبة من أصلها، أو مرسلة بذاتها، فتتسم بالقبول، وتشتهر بالتداول، فتنتقل عما وردت فيه إلى كل ما يصح قصده بها من غير تغيير يلحقها فى لفظها وعما يوجبه الظاهر إلى أشباهه من المعانى"(٣٨). وفى المثل تجتمع شرائط ثلاثة هى: "إيجاز اللفظ، إصابة المعنى، حسن التشبيه"(٣٩). وهذه الشرائط تتقارب مع مقومات المرزوقى السابقة المرعية فى إنتاج النص العمودى، فهى تقوم بعمليات السبك فإذا كان المعنى فى النص شريفا، واللفظ جزلا تمت صياغته ونظمه نظما قويا، وأصاب معناه عبر صوره الواصفة، فإنه صار قويا فى بنيته قوة المثل، وتسبغ عليه خصائص الأمثال التى تمكنه من الثبات وعدم التحوير والتبديل عبر تناقله شفاهة أو كتابة، لأنه امتلك فى دواخله خفة الاستعمال، وسهولة التداول؛ وهذه أعلى مقامات النصية التى يمكن أن يصل إليها النص الشعرى، وهى الاستمرارية والدوام مما يسهل عملية الاتصال بين النص ومتلقيه؛ فالنص الإبداعى إذا اتصف بأنه يجرى مجرى المثل السائر، يكتسب طاقة داخلية تحفظه من التغير.

المقوم الرابع: المقاربة فى التشبيه

لحازم القرطاجنى تعريف دال للشعر وهو: "كلام مخيل موزون، مختص فى لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها- بما

هى شعر- غير التخييل"(٤٠). والتخييل أساس التقريب بين المتشابهات عبر إيجاد أوجه شبه تنبو عن التشبيهات التى يألفها العامة، والتشبيه مكون أساسى من مكونات البناء النصى، وبخاصة النصوص العربية، فالنص العربى يتوسل بطرائق بيانية لعل أهمها وأكثرها استخداما التشبيه، فالعرب "أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها وهم أهل وبر.... فتضمنت أشعارهم من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها... فشبهت الشىء بمثله تشبيها صادقا على ما ذهبت إليه فى معانيها التى أرادتها"(٤١). والمقاربة صيغة مبالغة من مفاعلة، وتصور يقترب من مفهوم الاتحاد عند قدامة بن جعفر؛ فالاتحاد عنده يأتى عندما يقع "التشبيه بين شيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنى بهما إلى حالة الاتحاد"(٤٢).

وقد يعنى الاتحاد التماهى بين المشبه والمشبه به، وهى حالة التقارب، وقد قصدها المرزوقى وشدد على ضرورتها فى التشبيه، فالاتحاد والتقارب وسيلة من وسائل التماهى الشديد بين الحالة الحقيقية والحالة المجازية التى يكون عليها التشبيه، مما يسهم فى إنتاج نص ثرى الدلالة. ولا يكون التقارب فى الصفات والسمات بين المشبه والمشبه به، وحسن الاختيار على هذا الأساس، بل يتعدى ذلك ليصل إلى التقارب فى التركيب بين طرفى التشبيه مما يسهم فى التلاحم النصى، فأحسن درجات التشبيه فى عرف النقاد هو "المضمر"؛ يقول قدامة: "أما كونه أبلغ فلجعل المشبه مشبها به من غير واسطة أداة، فيكون هو إياه؛ فإنك إذا قلت "زيد أسد" كنت قد جعلته أسدا من غير إظهار أداة التشبيه، وأما كونه أوجز فلحذف أداة التشبيه منه"(٤٣). لذا فإن المقاربة فى التشبيه تعمل على تحقيق قدر من التلاحم والرصف الصياغى.

أما عيار المقاربة فى التشبيه عند المرزوقى فهو "الفطنة وحسن التقدير"، وهذا ما يتضح من مقدرة الشاعر على إيجاد صفات مشتركة بين طرفى التشبيه "فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس"، وهذا ما ذهب إليه ابن طباطبا فى **عيار الشعر** حين قال: إن العرب تشبه "الشىء بمثله تشبيها صادقا على ما ذهبت إليه فى معانيها التى أرادتها، فإذا تأملت أشعارها وفتشت جميع تشبيهاتها وجدتها على ضروب مختلفة، تتدرج أنواعها؛ فبعضها أحسن من بعضه، وبعضها ألطف من بعض، فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقص، بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشبها به صورة ومعنى، وربما أشبه الشىءُ الشىءَ صورة وخالفه فى معنى، وربما أشبهه معنى وخالفه صورة، وربما قاربه وداناه أو شامه. وأشبهه مجازا لا حقيقة"(٤٤)، وعلى ذلك تكون المقاربة بمعنى أن تستدعى البعيد الغريب لتجعله أقرب إلى الصورة الماثلة فى الأذهان؛ ومن هنا فإن المقاربة فى التشبيه تسهم فى تماسك البناء النصى بعد أن استوى قصدا وتركيبا أى معنى ولفظا، وهذا يعضد فرضية البحث التى اتجهت نحو القول بأن مقومات عمود الشعر خطوات مرتبة يقوم عليها البناء النصى.

المقوم الخامس: التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير لذيذ من الوزن

يعد مقوم التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير لذيذ من الوزن مقوما مركزيا فى المنهج العمودى، وربما فى النظرية النقدية العربية- حال اكتمالها- فهو يحتفى بالنص فى صورته الكلية المتماسكة المتلاحمة المنسوجة، وهو بؤرة القول بالنظم، الذى تكاملت فيه عناصر العمودية جميعها من إصابة فى المعنى، وجزالة فى اللفظ، ومناسبة فى الاستعارة، ومقاربة فى التشبيه، فيصير النص عمودا تنطبق عليه المصطلحات النصية العربية (النسج، صياغة، جنس من التصوير، نظم....). أيضا، إن وجود هذا المقوم فى منظومة المقومات

التى تشكل عمود الشعر يؤكد أن العمود كمنهج نقدى لا يقف البتة أمام تصور شكلانى للنص فحسب، بل يتغلغل فى عمق النص ويرسخ ثباته وقوته، كما يؤكد أيضا أن المرزوقى كان منشغلا بالنص فى حالة تكونه الكلى، وليس ما هو شائع من أن عمود الشعر هو الحرص على إقامة المقدمات الطللية والغزل والفخر إلى غير ذلك من التفسيرات التى همشت من فاعلية العمودية فى التراث النقدى والبلاغى واللغوى العربى.

ووفقا للمقومات العمودية فإن البيت يمكن أن يعد نصا متى اعتمد على عناصر النصية كما بلورها المرزوقى، وفى القصيدة نصا، وفى الديوان الذى يجمع بين طياته قصائد عدة نصا، وتوسل المرزوقى بمصطلح "النظم" يعكس دقة منهجية لافتة، فالنظم نتاج التلاحم بين المفردات والتراكيب ورصف عناصر العمودية، وهذا التصور يمكن أن يؤدى إلى إعادة النظر فى القول بالوحدة العضوية الشائعة، وإحلال مصطلح "تلاحم النظم" اصطلاحا نقديا بديلا. من هنا يسير البحث نحو هدف من أهدافه الرئيسة وهو كشف التصورات النقدية العربية، وبيان مقدرتها على صك اصطلاحات دقيقة، كذا إعادة تفعيلها فى حقل النقد، ويستوى فى ذلك تعاملنا مع نصوص تراثية أو إبداعية حديثة، وهذا التوجه يجعل البحث لا يتفق مع آراء قالت بأن التلاحم بين أجزاء النظم هو مقابل للفكرة النقدية الشائعة "الوحدة العضوية فى القصيدة"، وكأننا دائما نحاول الدفاع عن العقلية العربية من اتهامات ألحقت بها جراء تصورات لم تقف مليا ولم تترو أمام مقولات العلماء العرب التى أسست لمناهج ينبغى أن نكتشفها ونعيد قراءتها من أجل الوصول إلى استنباط أفكار نقدية تتسق مع المنتوج الكلامى العربى، ولعل هذا التصور ينجلى عند قراءة مقوم "التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير لذيذ من الوزن".

إن التعريف المعجمى للتلاحم يجعله ضرورة من ضروريات النص، إذ يتماس مع مفهوم معجمى من مفاهيم النص فى أنه ضم وسبك، ففى **لسان العرب** ارتبط النص بنسيج الثياب وضم بعضها إلى بعض، فمنه "النص من قولهم نصصت المتاع، إذا جعلته بعضه على بعض؛ والمنصة الثياب المرقعة، والفرش الموطأة، ونص المتاع جعل بعضه على بعض". وارتباط التلاحم بالنسج يجعل عناصر النص فى حالة انصهار، فالوحدات اللفظية والتركيبة التى تضم إلى بعضها فى القصيدة مكونة أبياتا متصلة ذات دلالات تامة، تكون وفق تصور "تفرغ إفراغا واحدا"، وهو تصور للتلاحم الشعرى ذكره الجاحظ بينما يشرح بيت خلف الأحمر "وبعض قريض القوم أولاد علة"؛ حيث قال شارحا: "إذا كان الشعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة. وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسُبِكَ سبكا واحدا، فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدهان"(٤٥).

والكتابات النقدية التى شكلت بواكير النقد العربى وطرحت هذا المفهوم أكدت أن نظم الشعر وصناعته كصنعة النسج أو الصياغة، والشاعر كالنساج أو الصائغ، وهذا التصور هو لب مفهوم "الالتحام"، فابن قتيبة فى **الشعر والشعراء** يستخدم مصطلح "السبك" دون أن يبين ماهيته أو يقيد له تعريفا محددا وذلك فى تناوله لأقسام الشعر، وبخاصة ضربه الذى "جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه كقول لبيد بن ربيعة:

ما عاتب المرء الكريم كنفسه
والمرء يصلحه الجليس الصالح

هذا وإن كان جيد المعنى والسبك، فإنه قليل الماء والرونق"(٤٦).

ولعله هنا يقصد قوة الصياغة، فجاء البيت كالقالب، أما "قلة الماء أو كثرته"، فلعل المرزوقى

قد أشار إليها فى حديثه عن مستويات الشعر؛ فقد ذكر مستوى سماه "الأتى السمح"؛ إذ كان من أهداف صياغة بنود عمود الشعر أن يُعْرف "الأتى السمح من الأبى الصعب"، والأتى: "ما يطلبه الساقى إلى أرضه من السيل أو النهر، بأن يحفر له حفيرا يجرى فيه الماء، قال النابغة يذكر جارية ضربت فى الأرض حفيرا بالمسحاة لصرف الماء عن بيت أهلها:

خلت سبيل أتى كان يحبسه
ورفعته إلى السجفين فالنضد"(٤٧)

يزداد الأمر وضوحا عند قدامة بن جعفر فى حديثه عن مكونات الشعر (اللفظ، المعنى، القافية، الوزن) وتشكيلها لائتلافات متضافرة، وقد وجد قدامة أن "اللفظ والمعنى والوزن تأتلف، فيحدث من ائتلافها أى تضامها بعضها إلى بعض معان يتكلم فيها"(٤٨)، وتؤدى فى النهاية إلى نص متكامل شكلا ومضمونا أو لفظا ومعنى، ومن ائتلافاته ائتلاف القافية بالمعنى وهو ما دعم هذا التكامل، فالقافية ليست مجرد لفظ يختتم به الشاعر بيته، بل هى ناتج من نواتج حرصه على تكامل المعنى مع اللفظ، ليصبح فى النهاية نصا.

وهذه الائتلافات تتم عبر اجتماع عناصر النص الأربعة لتكون تركيبة نصية تقوم على تباديل وتوافيق، هى:

- ائتلاف اللفظ مع المعنى.
- ائتلاف اللفظ مع الوزن.
- ائتلاف المعنى مع الوزن.
- ائتلاف المعنى مع القافية.

وابن طباطبا فى حديثه عن الشاعر يصفه بأنه "كالنساج الحاذق الذى يفوف وشيه بأحسن التفويف، ويسديه وينيره ولا يهلهل منه شيئا فيشينه"(٤٩). بل يذهب ابن طباطبا إلى القول صراحة بأن النص نسج، والنسج نص، فيستبدل دون تشبيه بـ كلمة "شعر" كلمة "نسج"، وذلك فى قوله: "فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما موضع الآخر، فلا ينتبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه، وربما وقع الخلل فى الشعر من جهة الرواة والناقلين له فيسمعونه على جهة ويؤدونه على غيرها سهوا ولا يتذكرون حقيقة ما سمعوه منه، كقول امرئ القيس:

كأنى لم أرْكَبْ جَوادا للَذَّة
ولم أتبطنْ كاعبا ذاتَ خَلْخَال
ولم أسْبَأْ الزِّقَّ الرَّوِىَّ ولَمْ أَقُلْ
لِخَيلِىَ كُرِّى كَرَّة بعْدَ إجْفَال

هكذا الرواية وهما بيتان حسنان، ولو وضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر كان أشكل وأدخل فى استواء النسج، فكان يروى:

كأنى لم أركب جوادا ولم أقل
لخيلى كُرِّى كَرَّة بعد إجفال
وَلَمْ أسْبَأْ الزِّقَ الرَّوِىَّ للذة
ولم أَتَبَطنْ كاعبا ذات خَلْخَال(٥٠).

ومن ثم فإن أحسن الشعر- عند ابن طباطبا- "ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله؛ فإن قَدَّم بيتا على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نُقِضَ تأليفها، فإن الشعر إذا أسس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة المرسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها، نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ، ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجا لطيفا، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا، لا تناقض فى معانيها، ولا وَهْىَ فى مبانيها، ولا تكلف فى نسجها، تقتضى كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها"(٥١).

يتضح الأمر أكثر عند تأمل فكرة النظم عند عبد القاهر الجرجانى، فقد استعرض فيها أوجه الجمال فى النظم الأدبى العادى ليصل إلى سر إعجاز النظم القرآنى واختيار عبد القاهر لاصطلاح "النظم" يخرج النص من دائرة الشعرية

لينسحب على أنواع التأليف الكلامى، فالنظم والتأليف مترادفان؛ فحينما يقول النظم فإنه يعنى التأليف، وحينما يقول التأليف فإنه يعنى النظم، ويعنى بهما "معنى العلاقات الناتجة من تآلف الألفاظ وتركيبها فى جمل أو سياقات، وهذا لا يكون إلا نتيجة فكرة معينة تقف وراءها"(٥٢).

والنظم عند عبد القاهر يقابل النص فى تعريفه، إذ إن النظم عنده "ضم الشىء إلى الشىء كيف جاء واتفق، ولذلك كان عندهم نظيرا للنسيج والتأليف والصياغة والبناء والوشى والتحبير وما أشبه ذلك، مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، حتى يكون كل حيث وضع، علة تقتضى كونه هناك، وحتى لو وضع فى مكان غيره لم يصلح"(٥٣). لذا فإن جودة السبك تتأتى من تعالق أجزاء الكلام بعضها ببعض، فيصير النص مسبوكا كالذهب والفضة، فـ"مَثَل واضع الكلام مثل من يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة، فيذيب بعضها فى بعض حتى تصير قطعة واحدة، وذلك أنك إذا قلت "ضرب زيد عمرا يوم الجمعة ضربا شديدا تأديبا له" فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم كلها على مفهوم، هو معنى واحد لا عدة معان، كما يتوهمه الناس، وذلك لأنك لم تأت بهذه الكلم لتفيده أنفس معانيها، وإنما جئت بها لتفيد التعلق الذى بين الفعل الذى هو ضرب، وبين ما عمل فيه، والأحكام التى هى محصول التعلق"(٥٤). وهكذا شيئا فشيئا تبين حقيقة "جودة السبك" وطرائق تحقيقها، ونجد عبد القاهر يشير إلى أن النصوص أنماط ذات مستويات أرقاها أطلق عليه "النمط العالى"، وهذا النمط العالى فى التأليف يوجد فى "شعر الفحول البُزَّل، ثم المطبوعين الذين يلهمون القول إلهاما"، وخصيصته الفنية: "ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعا واحدا"، ويمثل عبد القاهر لهذا النمط بشواهد عدة منها: "قول امرئ القيس:

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا
لدى وكرها العُناب والحشف البالى

وبيت الفرزدق:

والشيبُ ينْهضُ فى الشباب كأنه
ليلٌ يصيح بجانبيه نهارُ

وبيت بشار:

كأن مثار النقع فوق رءوسنا
وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه"(٥٥).

وإذا عدنا إلى المرزوقى نجده يقرن الالتحام والالتئام بـ"تخير لذيذ من الوزن"، وهذا الاقتران له فعاليته فى تماسك النص، وإذا رجعنا إلى نعوت الوزن عند قدامة بن جعفر ينجلى أمامنا الأمر، فللوزن عند قدامة نعوت، لعل أهمها: السهولة والانسياب، إذ يرى قدامة أن الوزن ينبغى أن "يكون سهل العروض من أشعار يوجد فيها... وإن خلت أكثر نعوت الشعر منها.... منها قصيدة حسان:

ما هاج حَسَّانَ رسوم المقامْ
وَمَظْعَنُ الْحَىِّ وَمَبْنَى الخِيَامْ
والنُّؤىُ قَدْ هَدَّمَ أعضادَهُ
تقادُمُ العَهْدِ بواد تهامْ
قد أدرك الواشون ما حاولوا
فالحَبْلُ من شَعْثاءَ رَثُّ الرِّمـام
كأنَّ فاها ثغب بارد
فى رصف تحت ظلام الغيام"(٥٦).

فالأمر لديه يتمحور حول "لذيذ"، فلذيذ الوزن عند المرزوقى "يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه، وذلك كقول حسان:

تَغَنَّ فى كُل شعْر أنْتَ قائله
إن الغناء لهذا الشعر مضْمَار"(٥٧).

والطرب الذى يحدثه لذيذ الوزن يساعد النص أن يعلق بالأذهان، ولذيذ الوزن يتصل بأنواع القول كافة، وبخاصة التى تم تداولها شفاهة، فهو وسيلة من وسائل حفظ النص، وعبره يسهل تناقلها وانتشارها، ففى الثقافات التى لا تمتلك معرفة بالكتابة "لا يكون للكلمات فى ذاتها حضور بصرى، حتى عندما تكون الأشياء التى تمثلها

بصرية، إنها أصوات تستطيع أن تستعيدها مرة أخرى أو تتذكرها، بمعنى إعادة استدعائها"(٥٨)، فالثقافة الشفاهية التى تلجأ للذاكرة فى حفظ نصوصها، تستخدم أساليب وصيغا ذات إيقاع موسيقى، تساعد فى تناقل النص بين الفترات الزمنية دون تغيير لسهولة تعلقه بالأذهان، ولما يحدثه من إمتاع فى نفوس متلقيه يحفزهم على حفظ النص وترديده ومن ثم نقله، حتى إذا انتقلت تلك الثقافة من مرحلة الشفاهية إلى الكتابية، صارت تلك الأساليب تهدف إلى الإمتاع، إذ تولت وسيلة أخرى وهى التدوين والكتابة حفظ النص، ولذيذ الوزن فى النص الشعرى كان- ولا يزال- تقنية لحفظ الشعر العربى، فالثقافة العربية امتازت بأنها ثقافة شفاهية، ومن ثم كانت قادرة على إنتاج أنواع نصية تلوذ بالإيقاع والأوزان، فبرعت فى تخليق النص الذى عد الإيقاع والوزن فيه ضرورة نوعية مما سهل التغنى بالنص، كما ذكر حسان فى بيته السابق، فالنفوس تميل إلى التغنى بالأقوال، لذا فإن قدامة أشار إبان حديثه عن أدوات الشاعر بأن "علما الوزن والقوافى، وإن خصا بالشعر وحده، فليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما فى طباع الناس من غير تعلم، ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل وضع كتب العروض والقوافى"(٥٩).

والضرورة التى يقصدها قدامة هى ضرورة التمكن من أدوات الإبداع، وليست الضرورة النوعية، فالوزن والقوافى ضرورات نوعية، وينبغى للشاعر عند قدامة أن يتمكن من علم الغريب، والنحو، وأغراض الكلام، وكلها ضرورات تمكنه من علم الكتابة شعرا كان أم نثرا، فالأمر هنا يعود إلى النظم، وقد جاء المرزوقى "بلذيذ الوزن" مع تلاحم أجزاء النظم والتئامه، على الرغم من أن النظم يشمل أنواعا نصية عدة، الشعر واحد منها؛ لأن اللذة لا تتأتى إلا إذا تلاءمت أجزاء النظم، وخلت من التنافر، إذ يجب على الشاعر "أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه"(٦٠).

ومنطقى بعد هذا كله أن يكون عيار "التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير لذيذ من الوزن"، هو "الطبع واللسان، فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللسان فى فصوله ووصوله، بل استمراره فيه واستهلاه بلا مال ولا كلال، فذاك يوشك أن يكون القصيدة كالبيت، والبيت كالكلمة تسالما لأجزائه وتقارنا"(٦١).

المقوم السادس: مناسبة المستعار منه للمستعار له

تقوم الاستعارة فى الأصل على التشبيه، وقد عدها البعض تشبيها محذوف الأداة، ربما لذلك جىء بها فى الترتيب بعد التشبيه، والاستعارة تعنى "تعليق العبارة على غير ما وضعت له فى أصل اللغة على جهة النقل للإبانة"(٦٢). لقد اختص المرزوقى الاستعارة بالمناسبة، "ولم يلحقها بالمقاربة التى فى التشبيه، مع أن الاستعارة من قبيل التشبيه؛ لأن التشبيه: إلحاق صاحب وصف غير بيِّن وصفه بصاحب وصف مشتهر به بواسطة حرف يدل على ذلك ظاهرا أو مقدرا. وأما الاستعارة فهى ادعاء أن صاحب وصف من نوع غير مشهور به الوصف قد صار فردا من نوع مشهور بالوصف، فالاستعارة مبنية على تناسى التشبيه، وعلى ادعاء أن المستعار له من جنس المستعار منه، فكانت لذلك جديرة بتمام المشابهة والمناسبة بين المستعار له والمستعار منه"(٦٣).

فالاستعارة إذ تتوخى "الإبانة" فى النص؛ فإنها تستدعى دقة وقوة تخيل وجهدا يفوق ما يحتاجه صانع النص إذا لجأ للتشبيه، فالاستعارة ترمى إلى الجمع بين شيئين لم يكن فى التصور الحياتى

الجمع بين صفاتهما، ومن هنا فإن التلاؤم أدق، "ولما كانت الاستعارة تتفرع إلى مصرحة، ومكنية، وتخيلية، وتمثيلية، وكان منها أصيلة وتبعية، ومنها مرشحة، ومجردة ومطلقة، كانت لدقة التشبيه فيها حق أولى من مطلق التشبيه، ليحسن وقع كل قسم من هؤلاء فى موقعها"(٦٤). وإذا كان المرزوقى قد اختص الاستعارة بالمناسبة؛ فإن هناك بابا من أبواب البلاغة يسمى التلاؤم وهو رابع أبواب البلاغة العشر عند الرمانى فى **النكت**. فالتلاؤم عنده "نقيض التنافر، والتلاؤم تعديل الحروف فى التأليف". إذ إن التأليف يكون على ثلاثة أوجه: "متنافر، ومتلائم فى الطبقة الوسطى، ومتلائم فى الطبقة العليا".

التأليف المتلائم فى الطبقة الوسطى- هو من أحسنها- وذلك مثل قول الشاعر:

رمتنى وستر الله بينى وبينها
عشية أرام الكناس رميم
رميم التى قالت لجيران بيتها
ضمنت لكم ألا يزال يهيم
ألا رب يوم لو رمتنى رميتها
ولكن عهدى بالنضال قديم

المتلائم فى الطبقة العليا القرآن كله"(٦٥).

وعيار الاستعارة عند المرزوقى "الذهن والفطنة" وملاك الأمر تقريب التشبيه فى الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار؛ لأنه المنقول عما كان له فى الوضع إلى المستعار له.

والتأكيد أن عيار الاستعارة الذهن والفطنة يشى بأن الآليات النصية الأربع الباقية تقوم على بعضها والترتيب مقصود؛ فهى نتاج للمقومات الثلاثة الأول "المعنى/ اللفظ/ الوصف"، لأن الذهن والفطنة لا يتأتيان إلا لمبدع امتلك طبعا سليما، وذكاء وحسن تمييز؛ ومن ثم فبدهيا أن يكون مبدع النص ذا ذهن وقاد يؤلف بين أشياء لا يرى تناسبها وملائمتها لبعضها البعض إلا هو، وعندما قال الرمانى بأن الشعر: "مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة" فهذا تأكيد أن المقاربة والندرة إضافة إلى الاتكاء على التلاؤم هو ما يميز نصا عن غيره، فلا يتفاضل النص بمعناه وحده، فالمعانى مطروحة فى الطريق، وإنما كيف تشكل النص من صياغات وتراكيب وأخيلة مكنت المعنى أن يكون شريفا.

المقوم السابع: مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما

سبق أن تناول المرزوقى المعنى كأول مقومات عمود الشعر، وجاء باللفظ باعتباره المادة التى تشكل النص، وجعل لكل واحد منهما صفات ينبغى أن يتصف بها متى أراد الكاتب إنتاج نصه، ولعل هذا المقوم وإن اتصل بالمقومين الأولين أو كانا نتيجة حتمية لهما، إضافة إلى كونه نتيجة لتلاحم وتماسك النص، فإنه أخص مقومات عمود الشعر ارتباطا بالسمة النوعية للشعر، فهذا المقوم اشتمل على ضرورة تكامل عنصرى اللفظ والمعنى وحاجتهما إلى القافية التى هى عنصر رئيس من عناصر الشعر وليست مجرد حلية له، ولا يمكن للنص أن يقوم بدونها، أضف إلى ذلك أن قضية اللفظ والمعنى فى النقد العربى كان محورها الرئيسى "المشاكلة"، وهى قضية محورية فى النقد العربى القديم، إذ قد "ولدت قضية اللفظ والمعنى فى رحاب الفلسفة والدين بسبب ذلك الجدل الطويل الذى كان يدور بين طوائف المسلمين المختلفة حول مجموعة من القضايا التى تتعلق بالقرآن الكريم، كقضية المحكم والمتشابه، وجواز تفسير المتشابه أو عدمه، وقضية قدم القرآن أو حدوثه، وكونه مخلوقا أو غير مخلوق، وحول جواز قراءة القرآن بغير العربية أو عدم جوازها.. إلى غير ذلك من المسائل والأمور التى اشتد الخلاف حولها، واتصل الجدل بها"(٦٦).

ولم يقف الأمر فى علاقة اللفظ بمعناه عند التصور الدينى، إذ امتد ليشمل الحقول الإبداعية العربية شعرها ونثرها كافة، وهذا عائد إلى طبيعة

اللفظ العربى الذى "يتمتع منذ البدء بكيان خاص به فى استقلال عن المعنى، ومن هنا تكون العلاقة بين اللفظ والمعنى؛ واحدة من تلك العلاقات التى يمكن أن تأخذ اتجاهات متعددة وتخضع لمحددات مختلفة"(٦٧).

إن مجىء المرزوقى بمشاكلة اللفظ للمعنى كمقوم أخير من مقومات العمود النصية لم يكن تكرارا لآليتين سابقتين "اللفظ والمعنى"؛ لأن المشاكلة هنا حالة نصية مختلفة، ومنطقى أن تأتى فى هذا الموضع لأن التحسين لا يأتى إلا بعد البناء، فالتحسين والتزيين لا يمكن أن يتأتى قبل الوجود الفعلى للنص، المتمثل فى السبك النصى والرصف والالتحام إلى غير ذلك من المصطلحات النصية العربية التى عبرت عن تماسك النص، قد يكون هذا جيدا على مستوى الصياغة والتأليف، ولكن ينبغى أن يتأمل صانع النص نصه فى صورته النهائية هذه، بعد أن تأكد من وجود الآليات السابقة وتحققها فيه، ومن ثم يأخذ فى استقراء مشاكلة ألفاظه لمعانيه حتى يخرج النص فى صورة جيدة فلا يكون هناك تنافر تمجه الطباع والنفوس، أى أنه يجب أن يقوم بدور الناقد أو المتلقى المتذوق، وبخاصة أنه يملك الأدوات التى تمكنه من الحكم على النص، ويملك الذائقة الأدبية التى تستطيع أن تتذوق النص أو لا تتذوقه.

أما عن اختصاص هذا المقوم النصى بالشعر وطبيعته النوعية؛ فهذه الخصوصية تأتى من ربط المرزوقى بين المشاكلة بين اللفظ والمعنى وضرورة اقتضائهما للقافية، باعتبارها قانونا يحكم البناء الشعرى العمودى، "فالقافية" هى "الأجزاء المتطرفة من بيوت الشعر التى وضعت الحركات والسكنات والحروف الهوائية فيها وضعا متحاذى المراتب، لتتساوق المقاطع الشعرية بالاتفاق فى جميع ذلك تساوقا واحدا، ويطرد اطرادا متناسبا، وهى مقطع البيت الذى طرفاه ساكنان ليس بينهما ساكن أو الذى جملته ساكنان"(٦٨).

واللفظ الذى يشاكل معناه فى النص الشعرى العمودى يقتضى دوما القافية، والاقتضاء مراتب، لعل أعلاها "شدة الاقتضاء". فلو كانت المشاكلة يجب أن تقتضى القافية فحسب، لوجب على المرزوقى أن يقول "مشاكلة اللفظ للمعنى مع اقتضائهما للقافية"، أما شدة اقتضاء اللفظ والمعنى للقافية، فذلك لكون القافية "ترتبط بالمعنى الذى يحاكيه الوزن بالصوت، وبخاصة أن القافية مركز ثقل مهم فى البيت، فهى حوافر الشعر ومواقفه، إن صحت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهاياته"(٦٩).

فالشعر فى حالة السبك "تكون قوافيه كالقوالب لمعانيه"(٧٠)، أما عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية "طول الدربة، ودوام الممارسة، فإذا حكما بحسن التباس بعضهما ببعض، لا جفاء فى خلالها ولا نبو، ولا زيادة فيها ولا قصور، وكان اللفظ مقسوما على رتب المعانى: قد جعل الأخص للأخص، والأخس للأخس، فهو البرىء من العيب. وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود [به] المنتظر، يتشوقها المعنى بحقه واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة فى مقرها، مجتلبة لمستغن عنها"(٧١).

وقد نحا الجاحظ هذا المنحى قبل المرزوقى حينما قال بأن "الإنسان بالتعلم وبطول الاختلاف إلى العلماء، ومدارسة كتب الحكماء، يجود لفظه ويحسن أدبه، وهو لا يحتاج فى فساد البيان إلى أكثر من ترك التخير"(٧٢)، وقد قال ابن خلدون فى حديثه عن الذوق بأن "الملكات إذا استقرت ورسخت فى محالها ظهرت كأنها طبيعية وجبلة لذلك المحل"، وقال أيضا بأن طول الدربة والممارسة يحدث ملكة "تحصل بممارسة كلام العرب، وتكرره على السمع"(٧٣)، وهذا بالطبع يقود إلى القافية، فالشاعر صاحب الدربة والممارسة يستخدم العروض والقوافى دون مشقة أو جهد فى تقويمه، فمن "صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التى هى ميزانه، ومن

اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذى لا تكلف معه"(٧٤). ومن ثم تكون القافية- كما يشير كلام المرزوقى- أولا: نتاجا طبيعيا لتفاعل المعانى مع الوزن عبر البيت فتأتى متساوقة معه ومتكاملة، وثانيا: حاكمة لمعانيه ومنهية لموسيقاه، وكأنها- كما يقول الموسيقيون- ضابط إيقاع يضبط المنظومة النصية كلها وإلا فسد اللحن كله، فهى تساعد على تلاحم البيت والقصيدة فالقافية المتمكنة هى التى "يبنى البيت من أوله إلى آخره عليها، فإذا نزلت فى مكانها متمكنة قد رسخت فى قرارها، بخلاف القافية القلقة التى اجْتُلِبَتْ لتمام الوزن، ومتى غيرت القافية المتمكنة بغيرها جاءت نافرة عن الطبع، ورغم أن بعض الشعراء غَيَّرَ لامية الطغرائى من اللام إلى حرف العين، وهذا عندى يتعذر، لأن ألفاظ هذه القصيدة غاية فى الفصاحة، وقوافيها غاية فى التمكن"(٧٥).

من هنا شكل المقوم الأخير من مقومات عمود الشعر آلية تسهم فى استكمال البناء النصى، وتساعد على تماسكه، بما خص به هذا المقوم من خصوصية تتصل بالشعر، وإن كان الجزء الأول منه "مشاكلة اللفظ للمعنى حتى لا تنافر بينهما" تتماهى فيه بقية الأنواع النصية.

هكذا يقدم لنا النقد العربى تصورا راقيا للنص إبداعا وتلقيا وكل مقوم من مقوماته يحتاج إلى وقفات أطول، ويحتاج إلى إعادة قراءة فى ضوء ما قدمته لنا المناهج الحديثة من آليات لقراءة واستنباط المفاهيم والطرائق النقدية.

الهوامش:

(١) المرزوقى "أبو على أحمد بن محمد بن الحسن": **شرح ديوان الحماسة**، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون (بيروت، دار الجيل، الطبعة الأولى ١٩٩١)، المجلد الأول، ص٥.

(٢) عبد الله الغذامى: **المشاكلة والاختلاف "قراءة فى النظرية النقدية العربية وبحث فى الشبيه المختلف"** (المغرب، المركز الثقافى العربى، الطبعة الأولى ١٩٩٤)، ص٥٥. وقد سبقه إلى قريب من هذه الإشارة محمد بن مريسى الحارثى فى كتابه: **عمود الشعر العربى "النشأة والمفهوم"** (السعودية، نادى مكة الثقافى الأدبى، الطبعة الأولى ١٩٩٦)، ص٤٠- ٤١.

(٣) انظر: المرزوقى: **شرح ديوان الحماسة**، ص٨.

(٤) المرزوقى: **شرح ديوان الحماسة**، ص١١.

(٥) ابن سيده"على بن اسماعيل": **المحكم والمحيط الأعظم**، تحقيق:عبد الستار أحمد فراج (القاهرة، معهد المخطوطات، جامعة الدول العربية، الطبعة الأولى ١٩٥٨) ج٢، ص٢٧-٢٨

(٦) الزبيدى"محمد مرتضى الحسينى": **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق عبدالعزيز مطر (الكويت، التراث العربى، الطبعة الثانية ١٩٩٤) ج٨، ص٤١١.

(٧) ابن سيده"على بن اسماعيل": **المحكم والمحيط الأعظم**، ص٢٨.

(٨) مصطفى ناصف: **النقد العربى نحو نظرية ثانية** (الكويت، عالم المعرفة، مارس٢٠٠٠)، ص١٠.

(٩) ابن رجب الحنبلى: **جامع العلوم والحكم** (بيروت، مؤسسة الرسالة ٢٠٠١)، ج٢، ص١٣٤.

(١٠) الآمدى "أبو القاسم حسن بن بشر": **الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى**، تحقيق: السيد أحمد صقر (القاهرة، دار المعارف، الطبعة الرابعة ١٩٩٢)، ج١، ص١٢، ١٤.

(١١) امرؤ القيس: **ديوان امرئ القيس**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة، دار المعارف)، ص ص٨-٩.

(١٢) انظر الأعشى "ميمون بن قيس": **ديوان الأعشى الكبير**، شرح وتعليق: محمد محمد حسين (بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧٤) ص٥٣.

(١٣) ابن منظور: **لسان العرب**، مادة عمد.

(١٤) المرزوقي: **شرح ديوان الحماسة**، ص٩.

(١٥) الجاحظ "أبو عثمان عمرو بن بحر": **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤)، ج٣، ص ص١٣١- ١٣٢.

(١٦) أبو هلال العسكري "أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل": **كتاب الصناعتين** (القاهرة، مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى ١٣١٩)، ص٥١.

(١٧) ابن رشيق القيرواني "أبوعلي الحسن بن رشيق الأزدي": **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد (بيروت، دار الجيل، الطبعة الخامسة ١٩٨١)، ج١، ص١٢٤.

(١٨) الآمدي: **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، ج١، ص ص ٤٢٠- ٤٢١.

(١٩) الجاحظ: **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون (القاهرة، مكتبة الخانجي، الطبعة السابعة ١٩٩٨)، ج ٢، ص٣٥٧.

(٢٠) عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر (القاهرة، مكتبة الخانجي، ٢٠٠٢)، ص ص٨٧- ٨٨.

(٢١) المرزوقي: **شرح ديوان الحماسة**، ص٩.

(٢٢) أبو الحسن حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة (بيروت، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة ١٩٨٦)، ج١، ص ص١٨-١٩.

(٢٣) ابن سلام الجمحي"محمد بن سلام الجمحي": **طبقات فحول الشعراء**، قرأه وشرحه: أبو فهر محمد شاكر (جدة، دار المدني، د.ت)، ج١، ص٥٦.

(٢٤) قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، ص ص٧٤-٧٥.

(٢٥) الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج١، ص١١٤.

(٢٦) ابن الأثير "ضياء الدين": **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة (القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت)، ج١، ص٨٨.

(٢٧) عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص٥٢٢.

(٢٨) ابن رشيق القيرواني: "رسالة الانتقاد"، ضمن مجموعة من **رسائل البلغاء**، نشر: محمد كرد علي (مصر، طبعة عيسى البابي الحلبي، ١٣٣١هـ)، ص٢٥١.

(٢٩) عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص٤٦.

(٣٠) قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، ص١٣٠.

(٣١) الآمدي: **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، ج١، ص٤٢٤.

(٣٢) السابق نفسه.

(٣٣) ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج٢، ص٢٩٤.

(٣٤) الآمدي: **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، ج١، ص٤.

(٣٥) ابن رشيق القيرواني: **العمدة**، ج٢، ص٢٩٤.

(٣٦) ابن رشيق القيرواني: **العمدة**، ج٢، ص٢٩٤.

(٣٧) المرزوقي: **مقدمة شرح ديوان الحماس**ة، ص٩.

(٣٨) نقلا عن السيوطي "عبد الرحمن جلال الدين": **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، ضبط وشرح: محمد أحمد جاد المولى، محمد أبو الفصل إبراهيم، على محمد البجاوي (القاهرة، دار التراث، الطبعة الثالثة)، الجزء الأول، ص٤٨٧.

(٣٩) السيوطي: **المزهر**، الجزء الأول، ص٤٨٦.

(٤٠) حازم القرطاجنى: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص٨٩.
(٤١) ابن طباطبا "محمد بن أحمد": **عيار الشعر**، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر (بيروت، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى ١٩٨٢)، ص ص ١٦- ١٧.
(٤٢) قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، ص١٢٤.
(٤٣) ضياء الدين ابن الأثير: **المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر**، ج٢، ص١٢١.
(٤٤) ابن طباطبا: **عيار الشعر**، ص١٧.
(٤٥) الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج١، ص ٦٧.
(٤٦) ابن قتيبة: "أحمد محمد عبد الله بن مسلم الدنيورى": **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر (القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٣)، الجزء الأول، ص٦٨.
(٤٧) محمد الطاهر ابن عاشور: **شرح المقدمة الأدبية**، ص٥٥.
(٤٨) السابق نفسه.
(٤٩) ابن طباطبا: **عيار الشعر**، ص١١.
(٥٠) السابق، ص ص ١٢٩- ١٣٠.
(٥١) ابن طباطبا: **عيار الشعر**، ص١٣١.
(٥٢) عبد القاهر الجرجانى: **دلائل الإعجاز**، ص٤٩.
(٥٣) السابق نفسه.
(٥٤) السابق، ص ص٤١٢- ٤١٣.
(٥٥) السابق، ص٨٩، ٩٥، ٩٦.
(٥٦) قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، ص٧٩. هذا البيت فى الديوان كالآتى:

كأنَّ فاها قهوة مزَّة

حَديثَةُ العهدِ بِفَضّ الختامْ

(٥٧) المرزوقى: **شرح ديوان الحماسة**، ص١٠.
(٥٨) والتر أونج: **الشفاهية والكتابية**، ترجمة: حسن البنا عز الدين (الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩٤م)، ص٨٩.
(٥٩) قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، ص ص٦١- ٦٢.
(٦٠) ابن طباطبا: **عيار الشعر**، ص١٢٩
(٦١) المرزوقى: **شرح ديوان الحماسة**، ص١٠
(٦٢) الرمانى "أبو الحسن على بن عيسى": **ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن الكريم** (النكت فى إعجاز القرآن الكريم) تحقيق: محمد أحمد خلف الله، محمد زغلول سلام (مصر، دار المعارف، الطبعة الثالثة ١٩٧٦م).
(٦٣) محمد الطاهر ابن عاشور: **شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقى على ديوان الحماسة لأبى تمام**، تحقيق: ياسر بن حامد الطبرى (الرياض، مكتبة دار المنهاج، الطبعة الأولى، ١٤٣١)، ص١٢٦.
(٦٤) السابق نفسه.
(٦٥) الرمانى: **النكت في إعجاز القرآن الكريم**، ص٩٤، ٩٥، ٩٦.
(٦٦) وليد قصاب: **التراث النقدى والبلاغى للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجرى** (الدوحة، دار الثقافة، ١٩٨٥م)، ص٣٧٣.
(٦٧) محمد عابد الجابرى: **بنية العقل العربى "دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة فى الثقافة العربية"** (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة التاسعة ٢٠٠٩)، ص٤٢.
(٦٨) حازم القرطاجنى: **الباقى من كتاب القوافى**، تقديم: على لغزيوى (الدار البيضاء، دار الأحمدية للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م)، ص٣٧.
(٦٩) جابر عصفور: **مفهوم الشعر دراسة فى التراث النقدى** (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤)، ص٣٢٩.
(٧٠) ابن طباطبا: **عيار الشعر**، ص١٠.

(٧١) المرزوقى: **شرح ديوان الحماسة**، ص١١.

(٧٢) الجاحظ: **البيان والتبين**، ج١، ص ص٧٤- ٧٥.

(٧٣) ابن خلدون "عبد الرحمن بن محمد": **مقدمة ابن خلدون**، تحقيق: على عبد الواحد وافى (القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ٢٠٠٦)، ص ص٥١٥-٥١٦.

(٧٤) ابن طباطبا: **عيار الشعر**، ص٩.

(٧٥) صلاح الدين الصفدى: **الغيث المنسجم فى شرح لامية العرب** (القاهرة، طبعة عيسى البابى الحلبى)، ج١، ص١٣.